

ФАЛЬКОНЕ



SHOUT **IT**
SHARE



Annotation

Этот небольшой очерк знакомит читателей с жизнью и творчеством знаменитого французского скульптора Этьена Мориса Фальконе (1716–1791). Он прожил в России двенадцать лет и создал всемирно известный памятник Петру I — „Медный всадник" (Ленинград). В Эрмитаже хранятся произведения, выполненные скульптором на родине.

-
- [3. В. ЗАРЕЦКАЯ](#)
- [notes](#)
 - ☐ [1](#)
 - ☐ [2](#)
 - ☐ [3](#)
 - ☐ [4](#)
 - ☐ [5](#)
 - ☐ [6](#)
 - ☐ [7](#)
 - ☐ [8](#)
 - ☐ [9](#)
 - ☐ [10](#)
 - ☐ [11](#)
 - ☐ [12](#)
 - ☐ [13](#)
 - ☐ [14](#)
 - ☐ [15](#)
 - ☐ [16](#)
 - ☐ [17](#)
 - ☐ [18](#)
 - ☐ [19](#)
 - ☐ [20](#)
 - ☐ [21](#)

3. В. ЗАРЕЦКАЯ ФАЛЬКОНЕ



Этьен Морис Фальконе, знаменитый французский скульптор, жил и работал в XVIII веке — в один из самых ярких периодов в истории национальной культуры Франции. Законодателем художественных вкусов в это время становится Париж с его Королевской академией, литературными салонами, театрами. Это была пора блестящего развития всех видов изобразительного

искусства.

Уже в XVII веке, в период царствования Людовика XIV, королевский двор был политическим и идеологическим центром Франции. Прославлением „Короля — Солнца“, как называли Людовика XIV льстецы, утверждалось могущество и незыблемость монархии. Пышная королевская резиденция в Версале с грандиозным дворцом и парком, созданная лучшими архитекторами и мастерами, стала образцом подражания для многих европейских стран. Основанная в 1648 году в Париже Королевская академия живописи и скульптуры, насаждая в искусстве парадный, торжественный стиль, установила строгий кодекс канонов и схем, которыми должны были руководствоваться художники. Используя памятники античной культуры, и в первую очередь мифологию, они в героических образах прославляли феодальную монархию.

К началу XVIII века, сыграв свою историческую роль, абсолютная монархия стала препятствием на пути дальнейшего экономического и культурного развития страны. Падение авторитета королевской власти привело к упадку придворное академическое искусство, не удовлетворявшее уже интересы крепнущей буржуазии.

В поисках иных путей многие художники постепенно отходят от строгих академических правил и от нарочитой торжественности. Работая прежде по заказам короля, они теперь строят и украшают особняки знати и крупных финансистов. Все более четко выявляются черты нового, внешне блестящего, изящного, утонченного декоративного стиля, получившего название рококо. Изменилась тематика произведений. В моду входят пасторальные сцены — изображение галантных пастухов и пастушек на лоне природы. В живописи доминируют притушенные нежные тона. Декоративное искусство утрачивает прежнюю монументальность. Формы дробятся, преобладают волнистые изогнутые линии, в орнаменте часто встречаются асимметрично расположенные раковины с прихотливыми завитками, гирлянды, цветы, пухлые фигурки амуров.

В середине XVIII века все более обостряется социальная и идеологическая борьба между дворянством и крепнущей экономически и политически буржуазией. Ряд блестящих ученых,

философов, писателей, выражавших интересы передовых буржуазных кругов, обогатили человечество новыми идеями. Знаменитые философы — просветители — Вольтер, Монтескье, Руссо, Дидро, Д'Аламбер — подвергли беспощадной критике феодальноабсолютистский строй. Многие из них участвовали в „Большой Энциклопедии наук, искусств, ремесел“, основателями

которой были философ Дени Дидро и математик Д'Аламбер. Излагая достижения науки в области познания природы и общества, энциклопедисты утверждали новое материалистическое, атеистическое мировоззрение, подрывая основы существующего общественно — политического строя и католической церкви. Они объединили вокруг себя все передовые силы страны. Прогрессивные идеи энциклопедистов питали реалистические тенденции нового буржуазного искусства, к которому общество предъявляло требования воспитательного и просветительного характера. Они излагаются в статьях о выставках и об отдельных художественных произведениях. С резкой критикой аристократического искусства выступает Дени Дидро.

Выставки Парижской Королевской академии открывались в Лувре, в так называемом Квадратном Салоне, небольшом зале, очень удобном для развески картин и показа эскизов и моделей скульптуры, не превышающих обычно 60–70 см. Скульптуры же больших размеров посетители могли осматривать в мастерских художников, также помещавшихся в здании Лувра. Эти выставки, так называемые Салоны, обычно открывались 25 августа — в день св. Людовика — и экспонировались в течение месяца. С 1750 года они устраивались каждые два года. Принимать участие в них могли только члены Королевской академии, „допущенные", или лица, претендующие на это звание.

Салонам противостояли выставки Академии св. Луки — корпорации свободных художников. В них принимали участие и те художники, произведения которых не были приняты в Салонах. Академия св. Луки испытывала большие затруднения при организации своих выставок. Нелегко было получить разрешение на открытие, найти помещение. Расходы окупались продажей каталогов, а иногда и кредитом у высокопоставленных лиц. Преодолевать эти препятствия нередко помогали влиятельные покровители.

В то время как Салоны Королевской академии устраивались периодически, даты открытия выставок Академии св. Луки всегда менялись; с 1751 года по 1774 их было организовано семь. Учреждение Салонов и выставок Академии св. Луки отвечали растущему интересу к искусству широких слоев французского общества.

Огромное влияние на художественную жизнь Франции во второй половине XVIII века оказали теории основоположников классицизма в искусстве — немецких ученых Винкельмана и Менгса и француза Кейлюса. Изучая античность, они пришли к выводу, что древние греки уже достигли совершенной красоты, и

утверждали, что нужно больше изучать их произведения. Обращаясь к живой природе, выискивая в ней отдельные крупницы этой красоты, художники, по их мнению, должны воспринимать натуру сквозь призму античной пластики. Под воздействием растущего интереса к искусству древней Греции многие живописцы и скульпторы все чаще обращаются к характерным для него темам.

Археологические раскопки, производившиеся на территории Италии и Греции, и в особенности открытие погибших в I веке нашей эры при извержении Везувия Геркуланума в 1738 году и Помпей в 1748-м, пробудили интерес к классике в широких кругах общества. Теории основоположников классицизма имели огромное влияние, но в то же время вызвали бурные протесты со стороны его противников. Накануне великих событий во Франции, в конце века крепнут и усиливаются позиции революционной буржуазии. В изобразительном искусстве направление, отражающее ее идеологию, ее устремления в этот период, получило наименование революционного классицизма. В образах античных героев воплощались и прославлялись гражданские подвиги, мужество людей, преисполненных сознания общественного долга.

Главой героического искусства революции был живописец Жак Луи Давид. Совершившаяся Великая французская буржуазная революция 1789–1794 годов обусловила многообразие путей дальнейшего развития искусства.

На протяжении всего XVIII века французских архитекторов, скульпторов и живописцев приглашают многие правители европейских стран для строительства и украшения своих резиденций и столиц.

В России еще во времена Петра I французских художников можно было встретить в Санкт — Петербурге и его пригородах, где они строили дворцы, работали над планировкой и украшением парков. В открывшуюся в 1757 году Академию художеств в Санкт — Петербурге из Франции был приглашен скульптор

Никола Франсуа Жилле. Лучшие русские ваятели — Ф. Шубин, М. Козловский, Ф. Гордеев, Ф. Щедрин — учились у него. Жан Доменик Рашетт, француз, прибывший из Копенгагена, всю жизнь проработал модельмейстером на Императорском фарфоровом заводе. Можно было бы назвать многих художников,

проведших долгие годы в России, где они нашли богатые возможности для применения своих талантов и способностей.

Некоторые художники, не выезжая за пределы Франции, исполняют заказы русского императорского двора и знати. Огюстен Пажу делает надгробный памятник для сводной сестры президента Академии художеств И. И. Бецкого Анастасии Трубецкой. Знаменитую статую „Сидящий Вольтер" и „Портрет Бюффона" великий скульптор Франции Жан Антуан Гуд он выполняет по желанию русской императрицы. По заказам из России он создает и ряд других портретов. Именно во Франции Екатерина II поручила Бецкому заняться поисками художника для исполнения памятника Петру I, так как монумент работы Карло Растрелли уже не отвечал ее вкусам.

В этот период русским послом в Париже был князь Д. А. Голицын. Он находился в дружественных отношениях с Вольтером и Дидро и нередко с помощью последнего выполнял поручения Екатерины II по приобретению произведений искусства. В 1765 году он получил указание заключить договор с кем-либо из известных французских мастеров на сооружение памятника Петру I в Санкт — Петербурге. После переговоров с Пажу, Кусту, Вассе Голицын остановил свой выбор, также по совету Дидро, на Фальконе, произведения которого в то время пользовались большим успехом. Скульптор сразу же откликнулся на это предложение, так как давно мечтал о создании монумента, в котором можно воплотить большие идеи и чувства, соответствующие его устремлениям, полностью проявить свою творческую индивидуальность.

Переговоры о приезде Фальконе в Россию были закончены в 1766 году, но для подписания договора требовалось согласие короля. Получив его, а также и отпуск из Королевской академии художеств, освободившись от исполнения обязанностей на Севрской мануфактуре, он 27 августа этого же года заключает контракт на восемь лет.

Этьен Морис Фальконе в то время был уже известным скульптором, профессором Академии художеств и руководителем скульптурной мастерской Севрской фарфоровой мануфактуры. Его произведения как монументально — декоративные, так и выставлявшиеся в Салонах, имели шумный успех и вызывали восторженные отзывы в Париже. Он был не только скульптором, но и теоретиком искусства. Со свойственным ему сверкающим остроумием Фальконе критиковал тех, для кого античные произведения были единственными образцами, достойными подражания. Он прекрасно понимал, что истинное искусство не может остановиться в своем развитии, что только подлинная

природа во всем многообразии может служить неисчерпаемым источником вдохновения, и не считал античную классику пределом совершенства. „Природу живую, воодушевленную, страстную... должен изобразить скульптор в мраморе... Самое великое, самое возвышенное, единственное, что может создать гений скульптора, — пишет он в „Размышлениях о скульптуре“, — должно быть лишь выражением возможных соответствий природы, ее эффектов, ее игры, ее случайностей, — это означает, что прекрасное, даже идеально прекрасное в скульптуре, как и в живописи, должно быть сгустком подлинно прекрасной природы”^[1]. Свои теоретические положения скульптор претворял в создаваемых им образах. В основе его творчества всегда лежало живое восприятие природы.

Мировоззрение Фальконе складывалось под непосредственным воздействием идеологии просветителей в обстановке острых идейных и социальных конфликтов. Основанная на общности материалистического миропонимания тесная дружба долгое время связывала его с Дени Дидро.

Сведения о молодости Фальконе очень скупы. Известно, что он был сыном простого столяра, его дед по отцу был землепашцем, а по матери — башмачником. Родился будущий скульптор 1 декабря 1716 года. Родители назвали его Этьен Морис. По существующей традиции первое имя было именем его крестного, второе — родного отца. Семья Фальконе происходила из провинции Савойя. Первые навыки в обращении со скульптурным материалом Этьен получил, как полагают, в мастерской своего дяди Никола Гильома, мастера — мраморщика. Некоторые биографы упоминают о том, что Фальконе изготавливал для парикмахерских деревянные болванки, предназначенные для демонстрации париков. Уже в юности он познал горечь нужды и лишений: ранняя женитьба, заботы о семье легли на него тяжким бременем. Учителем и близким другом Этьена был Жан Луи Лемуан, скульптор короля, крупный портретист. К нему Фальконе сохранил до конца жизни теплые чувства и благодарность, с ним участвовал в работах по украшению Версальского парка, где впервые увидел произведения выдающегося французского ваятеля Пьера Пюже.

Почти всю жизнь Фальконе провел в Париже, — в городе, который был для него школой художественного мастерства. Его дарование развивалось главным образом на почве национальной культуры. Он не был в Италии, куда обычно так стремились художники всех стран. С произведениями античных мастеров он познакомился по слепкам, рисункам и гравюрам.

„Я не видел Рима, — пишет он в своих замечаниях о статуе

Марка Аврелия, — и я огорчен этим"[2]. Однако далее в своих рассуждениях Фальконе приходит к выводу, что изучать античную скульптуру можно и по гипсовым слепкам, а не только по подлинным произведениям. Он пишет: „Если я вам скажу, что более удобно и более верно изучать произведение искусства по слепку, чем по мрамору, я вас очень удивлю. Это, однако, правда. Первый фиксирует все, вплоть до мельчайших частей, в другом все предстает так суммарно и неопределенно, детали настолько исчезают, что вы видите лишь общую форму. Скажите теперь, является ли слепок „Гладиатора" в нашей Академии менее хорошим объектом изучения, чем тот же „Гладиатор" в палаццо Боргезе?" [3] Фальконе считает, что можно стать большим художником, оставаясь у себя на родине, и в качестве примера приводит знаменитых живописцев Лессюера и Жувене, которым также не удалось посетить Италию.

Восприятие искусства у Фальконе было очень своеобразным. Он критикует Микеланджело, но воздаст должное его гению. Он восхищается Бернини, но некоторые его произведения резко осуждает. Он восторженно относится к творчеству французского скульптора Пюже: „В какой греческой скульптуре найдем мы столь совершенно переданным чувство складок кожи, мягкости тела и струящейся крови, как в работах этого знаменитого современного скульптора? Кто не видит, как циркулирует кровь в жилах Милона Версальского?"[4] Впечатление, произведенное группой „Милон Кротонский", было настолько сильным, что в дальнейшем даже повлияло на выбор темы первой работы Фальконе, исполненной для поступления в Академию.

Творческие пути художников весьма различны. Одни легко и быстро достигают вершины славы, других она ждет только в конце жизненного пути или же приходит к ним лишь после смерти. Фальконе достиг славы еще при жизни, но не легко и не быстро. Всепоглощающая жажда знаний заставляла его много и упорно работать. Он изучил латынь с помощью одного священника, немного познакомился с греческим языком, но отсутствие метода и регулярности в занятиях, отсутствие учителей оставили большие пробелы в образовании. Все свободное время Фальконе делил между искусством и литературой: изучал философию, читал Платона, Диогена. Любимым автором его был Пьер Бейль, один из первых просветителей — атеистов. Своими манерами, сарказмом Фальконе хотел походить на Сократа, не без основания думая, что он похож на него. Внешне суровый, он требовательно относился к себе и без снисхождения к другим, был горд и независим, все говорил прямо, поэтому имел много врагов.

В „Салоне 1765 года" Дидро дает яркую характеристику Фальконе: „Вот человек одаренный, обладающий всевозможными качествами, совместимыми и несовместимыми с гениальностью... У него вдоволь тонкости, вкуса, ума, деликатности, благородства и изящества; он груб и вежлив, приветлив и угрюм, нежен и жесток; он обрабатывает глину и мрамор, читает и размышляет; он нежен и колок, серьезен и шутлив; он философ, который ничему не верит и хорошо знает, почему"^[5]. Нужно было иметь необычайное терпение, чтобы не поссориться с ним. „Вы настолько подозрительны, — пишет Дидро в одном из своих писем к Фальконе, — что мало кому другому было бы так же опасно, как Вам, сближение со злым человеком. Вы верите легко злу. Ваша чувствительность создает преувеличение. Злой человек перессорил бы Вас со всей столицей. Вам необходим постоянный друг, очень снисходительный, и Вы его нашли. Я сохраняю Ваши письма, как-нибудь я покажу их Вам, и Вы увидите, как Вы злоупотребляете дружбой. Мне кажется, что когда человек из плоти, он не должен думать, что другие из мрамора". У Фальконе был тем не менее круг верных друзей, сохранивших хорошее отношение к нему до конца жизни. Среди них был скульптор Ж. Л. Лемуан, живописец Буше, с которым он работал на Севрской фарфоровой мануфактуре, художник Пьер, сотрудничавший с ним при декорировке церкви св. Роха, врач Камил Фальконе.

Этьену Морису Фальконе было уже двадцать восемь лет, когда при поступлении в Королевскую академию в 1744 году он впервые представил свою гипсовую группу „Милон Кротонский" (илл. 1).

Сюжет этой группы взят из мифа о знаменитом победителе на Олимпийских играх — Милоне, обладавшем феноменальной силой. Будучи уже немолодым, он попробовал разорвать руками оставленный дровосеками пень, который они не могли расколоть клиньями. Пень защебил руку, и в этот момент на Милона набросился лев. Фальконе изображает момент трагической гибели атлета. Напавший зверь опрокинул его на землю. Милон всей тяжестью тела придавил свободную руку, другая осталась защевленной. Подняться он не мог, голова запрокинулась, на шее вздулись вены, на лице появилось выражение нестерпимой муки. Кажется, что из открытого рта вырываются крики боли, ужаса, бессильной ярости. Резкие контрасты света и тени создают ощущение предельной напряженности тела, подчеркивают последние усилия могучего, но гибнущего в борьбе человека. Эмоциональная насыщенность, динамичность, реалистическая трактовка фигуры атлета резко выделяли эту группу среди

произведений других художников Академии, говорили о большом таланте скульптора, о его исключительном знании анатомии и о мастерстве композиционного решения. Глубокая правдивость в трактовке образа Милона, отсутствие преувеличенной эффектности в этом первом произведении Фальконе выявили особенности, которые впоследствии станут характерными для его творчества, хотя в группе еще и чувствуется влияние ранее созданных монументальных работ Пюже.

Милону Фальконе придал черты своего лица. Его друг историк Левек вспоминает, как скульптор однажды сказал, что выполнением группы он доволен, но „голова простонародна, потому что я ее делал по своей“^[6]. Художники во все времена часто изображали себя в произведениях, и мастера XVIII века не составляли в этом отношении исключения.

Группа „Милон Кротонский“ была холодно принята как Академией, так и общественной критикой, ибо реалистическая трактовка и патетика ее не отвечали эстетическим нормам 1740–х годов. Многие находили в ней общее с одноименной группой Пюже, хотя композиционное решение и трактовка образа у Фальконе были иными. За эту работу Фальконе приняли в Академию в качестве „назначенного“. Звание академика он получил только десять лет спустя, в 1754 году, за перевод этой группы в мрамор^[7]. Это давало определенные привилегии — право на королевские заказы, на получение ежегодной пенсии и бесплатной мастерской в Лувре, а также — на звание дворянина.



1. Милон Кротонский

Но судьба не баловала мастера. Только в 1748 году ему поручили создать группу „Франция, обнимающая бюст Людовика XV" (илл. 3), которая должна была выразить верноподданические чувства и радость французского народа по поводу выздоровления короля. Идея ее принадлежала директору „Королевских строений" Турнехейму. История создания этой символической группы была сложной и длительной. Исполнялась она по рисунку Куапеля, первого живописца короля. Работу над скульптурой начал Фальконе, продолжил Дюмон и закончил Огюстен Пажу в 1779 году — в общей сложности она длилась почти тридцать лет. В 1748 году Фальконе выставил в Салоне гипсовую



2. Милон Кротонский. Деталь.

модель группы. Для выполнения ее в мраморе скульптору была предоставлена мастерская в Лувре. По своей композиции эта скульптура напоминает надуманную театральную сцену. На цилиндрическом постаменте, оформленном в виде колонны, — бюст Людовика XV, с гордо поднятой головой, в латах, с орденой лентой. Протянув к королю руки, перед ним слегка

преклонила колени женщина, символизирующая Францию. Ее поза и жест маловыразительны — она как бы застыла в заранее продуманном положении; на лице — требуемое каноном выражение восторженного обожания, а не искренняя радость. Одежда ниспадает мягкими складками, придавая группе внешнюю нарядность. У подножия колонны — щит и рог изобилия. Простота и естественность, столь характерные для произведений Фальконе, здесь отсутствуют. Скульптор, всегда выступавший в защиту права художника быть творцом, здесь стал лишь исполнителем чужих идей. Поэтому работа не могла его увлечь.

В письме к директору „Королевских строений“ ясно выражено отношение Фальконе к этому произведению: „Я сделал очень плохую модель, изображающую Францию, которая обнимает бюст короля... под диктовку г — на Шарля Куапеля, но этот господин Шарль Куапель был первым художником короля, и это была работа, вынужденная бедностью молодого человека; поэтому она может быть разбита в каком-нибудь углу; по крайней мере я умолял, чтобы ее разбили, и я предлагал вернуть королю деньги, которые я получил в счет оплаты“^[8].

Одной из последующих работ, исполненных Фальконе в 1752 году по королевским заказам, была мраморная статуя „Музыка“ (илл. 4). Она предназначалась, как и статуя „Поэзия“ работы Ламбера Сижисбера Адана, для украшения замка Бельвю (что означает „прекрасный вид“), расположенного на холме в живописной местности на полпути между Парижем и Версалем. Отсюда открывался прекрасный вид на долины, холмы, покрытые лесами, уходящие дали, на серебристую ленту широкой Сены со снующими по ней многочисленными лодками и баржами. Замок для маркизы Помпадур — фаворитки Людовика XV — был построен в необычайно короткий срок: начатый в 1748 году он был окончен уже в 1750-м. Создали этот архитектурный ансамбль известный зодчий Асюранс и знаменитый планировками садов и парков Жан Шарль Гранье Д'Иль. Партер, расстилавшийся перед замком, был украшен трельяжами. Большие тенистые аллеи из заморских пород деревьев уводили в парк с многочисленными беседками и павильонами. На фоне зелени выделялись мраморные статуи. Известные живописцы Шарден, Карл Ванлоо, Удри были приглашены для украшения дворца. Среди произведений, созданных лучшими мастерами того времени, должна была находиться и статуя „Музыка“.



3. Франция, обнимающая бюст Людовика XV.

Аллегорическую тему скульптор наполнил конкретным жизненным содержанием. Молодая поющая женщина с лирой в правой руке изображена в легком движении. Чисты и плавны линии ее тела, на голове лавровый венок, у ног свиток с надписью „Эглэ“. Лаконичная композиция и четкость замкнутого контура усиливают выразительность образа.

По сравнению со скульптурой „Поэзия“ Адана, выполненной с подчеркнутой манерностью и перегруженной многочисленными

атрибутами, статуя Фальконе кажется строгой, почти классической в своей изысканной простоте.

Именем „Эглэ" был назван одноактный балет (на музыку Лета рда и слова Лож она), впервые поставленный в театре Версаля в 1748 году. Маркиза Помпадур в роли главной героини, Эглэ, покорила, по словам современников, всех присутствовавших своей игрой и пением. Статуя „Музыка" — не портрет маркизы, она напоминает об ее успехе в спектакле.

По заказам Дирекции „Королевских строений" Фальконе создал еще несколько произведений: в 1753 году статую „Садовница" для замка Кресси, гипсовый барельеф „Охота на уток" для замка св. Губерта (1759 г.), а одновременно начатую фигуру „Минервы" он оставил незавершенной. Статуя „Зима", заказанная маркизой Помпадур, была закончена им уже в России в 1771 году.

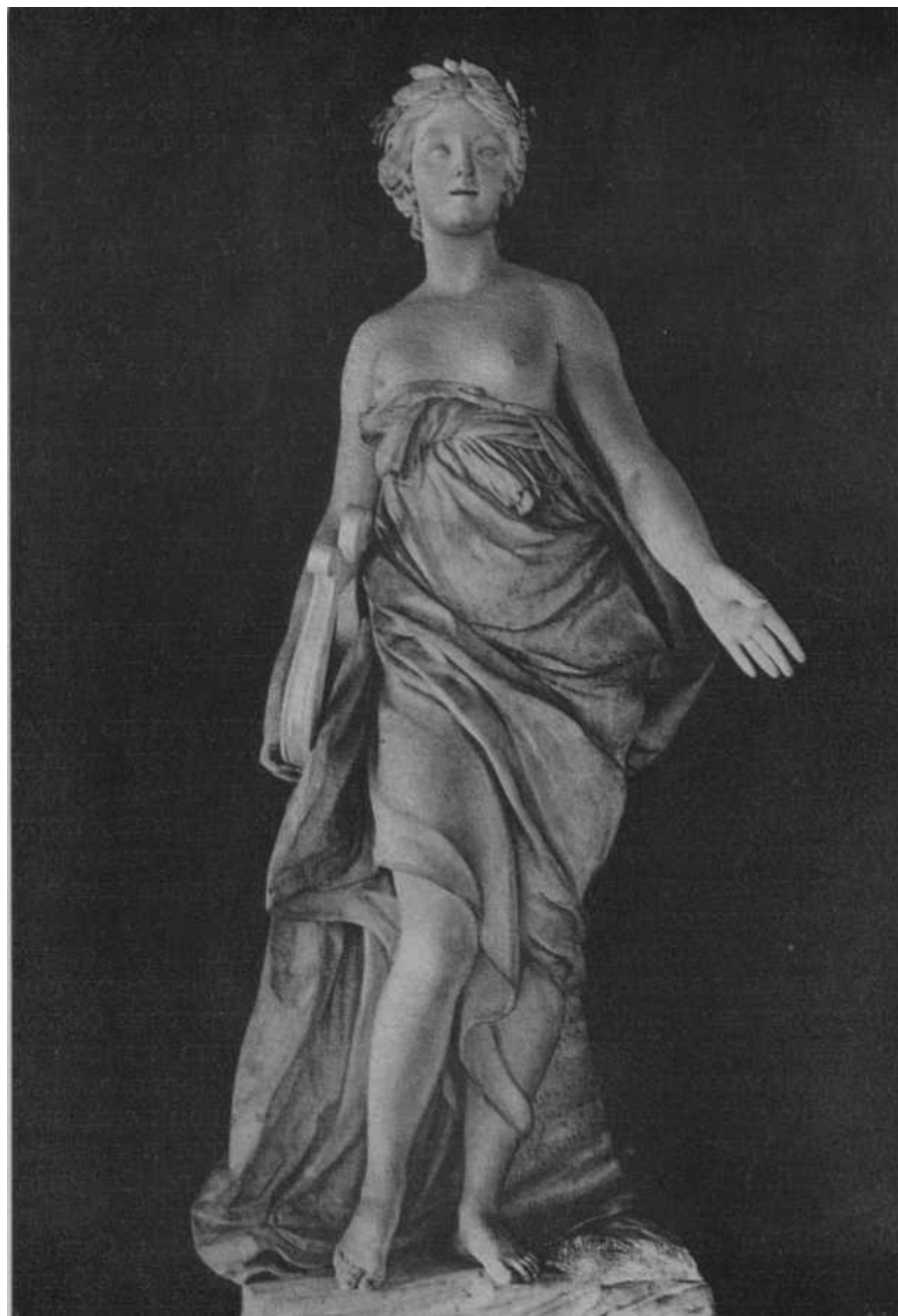
Фальконе не пользовался королевскими милостями, хотя заслуживал их больше, чем другие. Пенсию он получил только в 1755 году, после того, как обратился с просьбой о ее назначении к директору „Королевских строений" Мариньи, считая, что это может служить доказательством официального признания его таланта.

„В этом случае я был бы счастлив получить знак ваших милостей, как доказательство, что я их заслуживаю", — пишет он в письме к Мариньи.

В 1753 году Фальконе принял участие в конкурсе по реконструкции и украшению церкви св. Роха. Скульптору пришлось считаться с требованиями и условиями заказчика — юре Жана Батиста Мардюэля. Церковный совет одобрил проект, поручив автору руководство всеми работами. Фальконе привлек к сотрудничеству известного архитектора Буле и первого живописца герцога Орлеанского Пьера.

Перед скульптором стояла сложная задача. Но, опираясь на опыт великих мастеров итальянского барокко, он достиг единства внутреннего убранства церкви с архитектурными формами, умело используя эффекты освещения и общую перспективу. Статуи располагались с учетом постепенного нарастания эмоционального воздействия. В центре, но не закрывая перспективу, помещалась группа „Благовещение" — две фигуры в сиянии золотых лучей. Разделяющий их просвет уводил в глубину пространства — к завершающей ансамбль композиции „Распятие" с фигурой Магдалины, рыдающей у подножия креста. Она четко вырисовывалась на фоне росписи — синего неба с облаками. Скрытый источник дневного света усиливал эмоциональное воздействие этой сцены. Фальконе выполнил здесь восемь

монументальных произведений, но их постигла печальная участь: статуи были разрушены во время французской революции. „Моление о чаше" — это единственная фигура, которая сохранилась от всего ансамбля.



4. Музыка

Работа в церкви св. Роха продолжалась в течение десяти лет, до 1766 года — почти до самого отъезда Фальконе в Россию. Новая декорировка большей частью публики была встречена восторженно, но в то же время многие подвергли ее резкой критике. В числе последних находился и Дени Дидро. Пышное оформление уже не было созвучно времени. Французская буржуазия в борьбе против монархии выдвигала новые идеалы в искусстве, выражением которых в дальнейшем станет революционный классицизм.

Огромный диапазон таланта Фальконе позволил ему одновременно работать в церкви св. Роха и на Севрской мануфактуре, куда он поступил в 1757 году. Здесь скульптор занимал должность директора модельерной мастерской и сотрудничал с Буше, сначала выполняя модели по его рисункам, а в дальнейшем работая самостоятельно. Острое чувство материала помогло скульптору выявить особые художественные свойства французского фарфора, так называемого бисквита, и использовать в творчестве его богатые возможности. При этом мастер должен был постоянно учитывать вкусы и пожелания мадам Помпадур, опекавшей знаменитую мануфактуру.

На одну и ту же тему Фальконе создавал многочисленные варианты моделей. Он обладал даром сочетать правдивость и простоту замысла с внешней эlegantностью, никогда не переходящей в жеманство, с той целомудренной чистотой, которая свойственна образам его Венер и Амуров. Ему удалось воплотить в них тонкие нюансы мыслей и чувств, без чего даже внешне прекрасный образ оставляет зрителя равнодушным и холодным.

Влияние Фальконе на скульптуру Севра было необычайно велико. В его собственных изделиях из бисквита гораздо больше благородства и сдержанности, чем в пасторальных сценах, выполненных по рисункам Буше. Десятилетие пребывания скульптора в мастерской Севра современники называли „периодом Фальконе в мануфактуре". После отъезда мастера в Россию созданные им модели еще долго использовались в производстве. В манере Фальконе продолжали работать его ученики и заменивший скульптора Симон Луи Буазо.

Участие Фальконе в Салоне 1757 года принесло ему небывалый успех. Там были представлены две мраморные статуи: „Грозящий Амур"^[9], а также „Купальщица" (илл. 8). Критики, захлебываясь от восторга, описывали их достоинства. Не зная, которой отдать предпочтение, публика восхищалась обеими, оживленно их обсуждая.

Миф об Амуре лежит в основе многих сюжетов, привлекавших внимание художников на протяжении нескольких столетий. Трактовка их менялась в соответствии со вкусами и устремлениями общества. В XVIII веке Амур — это маленький бог, игривый, веселый, который, летая повсюду со своим луком и колчаном, наполненным любовными стрелами, властно управляет сердцами людей. Сама тема, легкость и изящество ее воплощения говорят о вкусах и требованиях эпохи.

Многие скульпторы, современники Фальконе, использовали эти сюжеты. Так Бушардон изобразил Амура в образе юноши, вырезающего лук из палицы Геркулеса. У скульптора Сали — это ребенок, пробуящий пальцем острие стрелы. Слодтц также создал статую Амура. Однако ни один из художников не имел такого успеха, как Фальконе. Его Амур — это шаловливый, жизнерадостный ребенок. Улыбаясь и как бы грозя или предостерегая, он собирается совершить очередную шалость — пустить стрелу в намеченную жертву. Силою своего дарования Фальконе превратил холодный мрамор в живую пластическую форму, наполненную дыханием жизни. Искренней радостью и непосредственностью веет от всего облика Амура. Мягкий наклон головы, хитроватый взгляд, лукавая улыбка, пальчик, приложенный к губам, — все это тонко подмечено в жизни. Выразительными пластическими средствами передана нежность тела, его естественная грация, крылья, перышки которых кажутся трепещущими, — все доведено до совершенства, во всем ощущается большое мастерство. Кажущаяся простота и та легкость, с которой решается композиционная задача, говорят о совершенном владении формой. Острая наблюдательность и исключительная жизненная правдивость — характерные черты большого дарования Фальконе. На пьедестале этой статуи было помещено двустилие, написанное в связи с ее появлением знаменитым французским философом — просветителем и критиком Франсуа — Мари Вольтером:

Кто бы ты ни был, вот твой господин,
Он есть, он был и будет им.

Статуя Амура была исполнена для парижского особняка маркизы Помпадур. Произведение имело большой успех у современников и многократно повторялось в самых различных материалах, воспроизводилось в картинах и гравюрах. Для Севра Фальконе выполнил Амура (илл. 7) в фарфоре и парную к нему

статуэтку „Психея" (илл. 6). Скульптор изобразил Психею хрупкой, грациозной, кокетливой девочкой — подростком, прячущей лук Амура. На подставке имеется надпись, как бы ответ на двусмысленные к Амуру:

Нет, хотя ты и не мой господин,
Ты есть, ты был или должен быть им.



5. Амур (мрамор).



6 Психея.

Большой успех выпал и на долю „Купальщицы“^[10] (илл. 8). Плавны и текучи линии стройной фигуры девушки, движения ее полны грации. Она стоит, опираясь о высокий пенек, естественным, изящным жестом слегка придерживая легкую ткань у бедра и пробуя воду кончиками пальцев ноги. Голова купальщицы чуть наклонена, что красиво подчеркивает гибкую линию шеи, лицо с несколько удлинненным овалом сохраняет детскую округлость — самые простые мотивы под резцом Фальконе становятся убедительными и поэтически

выразительными.



7. Амур (бисквит).

К этому же периоду творчества относится маленькая статуэтка богини весны Флоры (илл. 9) — сидящей молодой девушки, у ног которой лежат розы и наполненный ими колчан. Ритмичные контуры стройного тела, мягкие, почти детские черты ее юного лица, изящное движение создают образ, исполненный благородной простоты.

Фальконе мастерски использовал возможности обогащения

формы при помощи игры света и тени. Он умело расположил фигуру в пространстве, мягко и уверенно моделировал мрамор, добившись впечатления живого трепета обнаженного тела. Весь облик девушки — воплощение юности, какой-то особенной чистоты и женственности, обаяния молодости. Она подкупает своей жизненностью и непосредственностью. В пластическом мотиве сидящей женской фигуры скульптор гениально сочетал некоторые внешние черты господствующего стиля рококо с реалистическими элементами.

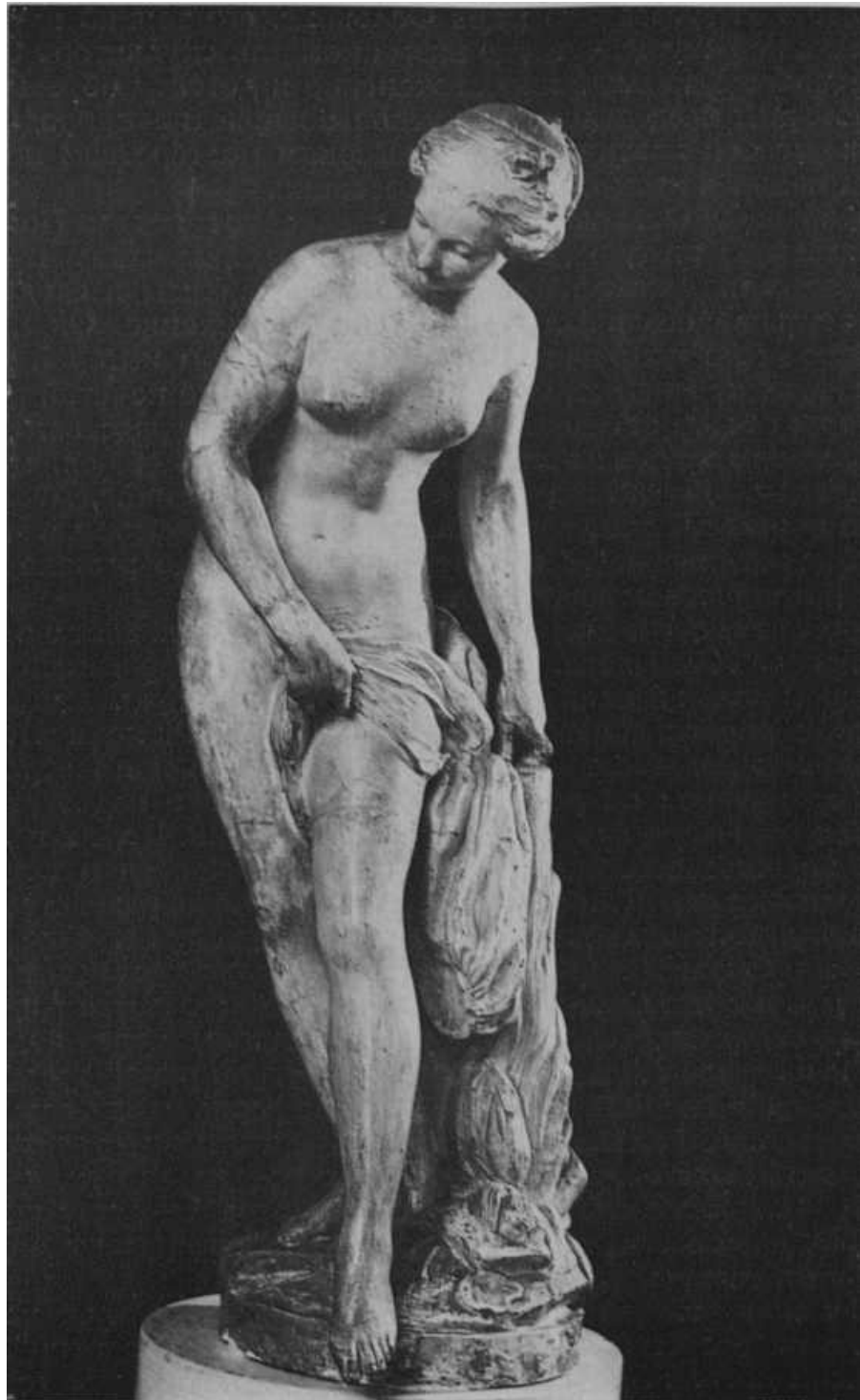
В начале 1760-х годов в творчестве Фальконе с большей силой начинают сказываться тенденции классицизма. Выступая против слепого подражания античным образцам, он в то же время прекрасно понимал пластическую ценность древнегреческой скульптуры, ее простоту и ясность. Создавая свои произведения, мастер также стремился к строгости композиции, чистоте линий, гармоничному соотношению пропорций и выразительности образов. Такова его статуя „Нежная грусть" (илл. 10), исполненная в мраморе в 1763 году для Лялив де Жюли, известного французского коллекционера, большого знатока искусства, одного из меценатов Фальконе. Те же черты классицизма мы видим в его группе „Пигмалион и Галатея"[11] (илл. 11).

Успех, который имело это произведение в Салоне 1763 года, был настоящим триумфом Фальконе. Сюжет группы взят из мифа о скульпторе Пигмалионе с острова Кипра, в воображении которого возник образ женщины, сочетающий красоту форм с душевной чистотой. Свою мечту он воплотил в мраморе. Созданная им статуя Галатеи была так прекрасна, что он обратился с мольбой к богине Венере, прося дать ему в жены подобную женщину. Когда восхищенный ваятель поцеловал статую, богиня совершила чудо. Скульптор почувствовал, как под его поцелуем мраморная Галатея стала оживать. Поэтический миф вдохновлял многих художников и музыкантов XVIII века. Балет „Пигмалион и Галатея" (музыка Рамо) был поставлен впервые в 1748 году. Спектакль повторялся неоднократно вплоть до 60-х годов. На эту же тему Жан — Жаком Руссо была написана комическая опера. Многие известные живописцы, такие, как Буше, Лемуан и другие, изображали Пигмалиона и Галатею.

Скульптор по — своему истолковал миф. Маленький Амур, посланец Венеры, оживляет Галатею, целуя ее руку. Глаза девушки слегка открываются, на губах скользит улыбка, руки с нежностью протянулись к Пигмалиону. Фальконе с удивительной мягкостью передает нюансы постепенно проявляющегося движения и первое чувство юного существа, которому любовь

принесла жизнь. Расположение фигур, их плавные очертания подчинены гармоничному ритму.

Высокую оценку группе дал Дидро: „Если бы эта группа, скрытая в земле в течение нескольких веков, была извлечена оттуда сломанная, с отбитыми руками и ногами, но с именем Фидия, высеченным на ней по — гречески, я молча и с восхищением смотрел бы на нее“.



8. Купальщица

Богатство внутреннего мира Фальконе, его тонкий вкус,

глубокое знание натуры, чувство ритма помогли скульптору создать эмоциональные, полные жизни женские и детские образы, в основе которых всегда лежало чуткое восприятие природы. Они покоряют своей поэтичностью и высоким мастерством исполнения, и именно в этом сила их очарования.

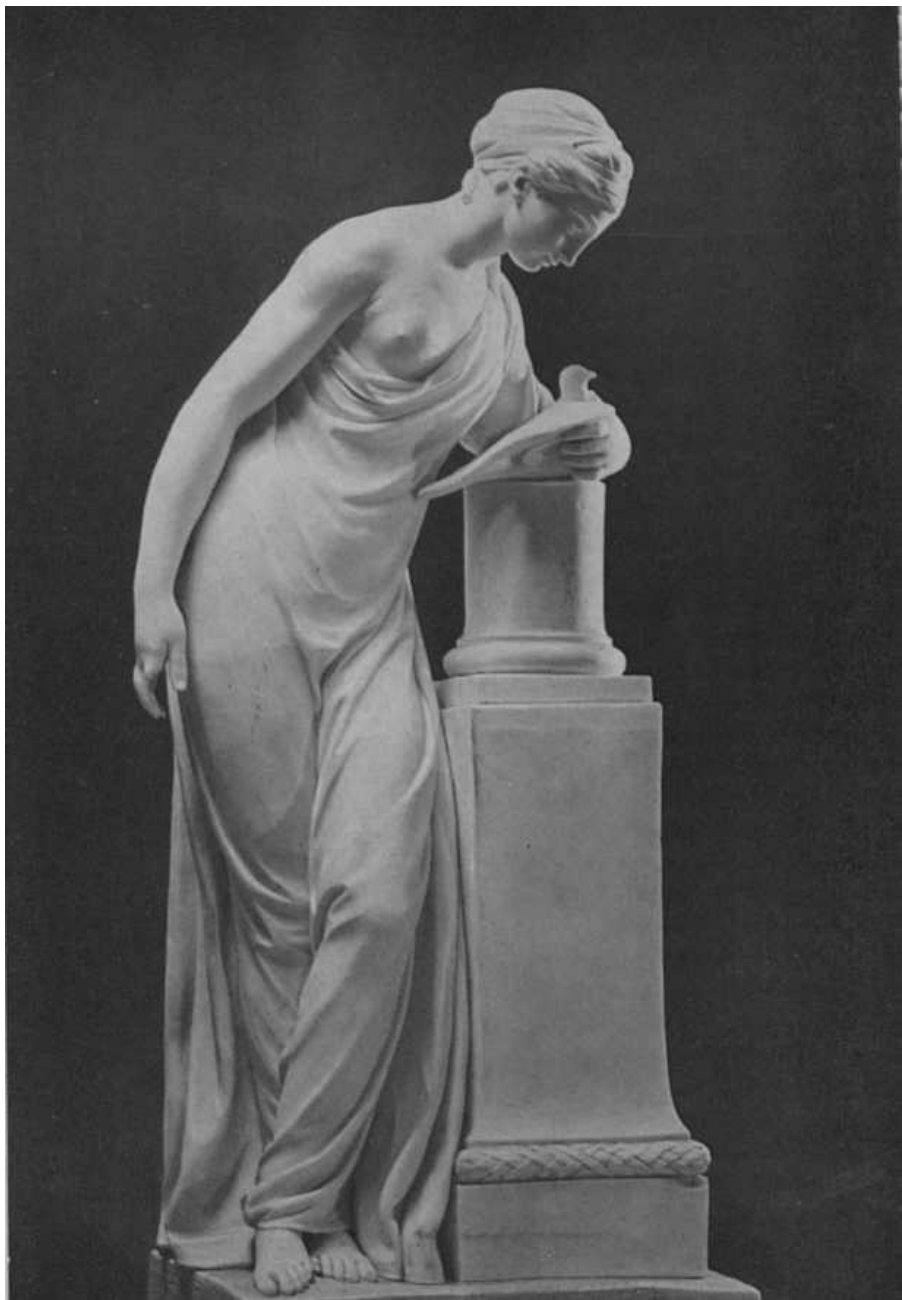
В 1763 году Фальконе получает заказ от мадам Помпадур на мраморную статую „Зима“ (илл. 12), делает эскиз и по его одобрении приступает к работе. Смерть маркизы в следующем году поставила его в затруднительное положение. Он потерял не только свою покровительницу, скульптором которой именовался в течение многих лет, но и заказчика уже начатой работы, на которую были затрачены немалые личные средства.

С большим трудом при посредстве брата умершей, маркиза де Мариньи, директора „Королевских строений“, Фальконе удается перевести этот заказ на счет короля, взамен заказанной ему статуи „Минерва“. Скульптуру „Зима“ было решено поставить в Ботаническом саду Малого Трианона.

Интерес к России, стране своеобразной, возникает во Франции с начала XVIII века. Россия, в которой совершались огромные перемены, вышла на мировую арену и зажила общей жизнью с европейскими народами уже со времени Петра I. О ней пишет Вольтер в своей „Истории России при Петре Великом“, над которой он работал семь лет. Позже издается пятитомный труд Пьера Лавеска по истории России. В этих и других книгах большое внимание было уделено личности и исторической роли Петра I. Образ законодателя и преобразователя, умного и грозного властелина, увлек и Фальконе. Еще перед отъездом в Санкт — Петербург у него созрело представление о будущем монументе. Однажды, находясь у своего друга Дидро, он набросал на уголке стола скачущего галопом коня, поднятого на дыбы на краю обрывистой скалы властной рукой всадника — Петра I. Еще в Париже скульптор сделал эскиз памятника из воска. Князь Д. А. Голицын в письме к Мариньи интересуется его мнением об этом эскизе. Последний отвечает, что идея Екатерины II — создать монумент в память Петра I — достойна того, чтобы ей аплодировали все нации, а выбор Фальконе делает честь французским художникам.



9. Флора



10. Нежная грусть

К моменту отъезда в Россию в мастерской у Фальконе находились в работе четыре больших статуи: „Св. Амвросий“, предназначенный для собора Инвалидов, заказанные герцогом Вюртембергским „Слава князей“, „Господство государей“ и начатая для маркизы Помпадур статуя „Зима“. После длительных

переговоров и переписки между маркизом Мариньи, Бецким и Дидро, скульптуры были приобретены Екатериной II, кроме статуи св. Амвросия, которую взялся закончить учитель Фальконе, Лемуан. Упакованные одновременно с оригинальными гипсовыми моделями „Купальщицы“, „Милона Кротонского“, „Нимфы Источника“ и другими произведениями, которые Фальконе вез с собой в Россию, 25 августа 1766 года эти три скульптуры были погружены на корабль „L'Aventurier“ и прямым рейсом отбыли в Санкт — Петербург. В тяжелых условиях перевозки, находясь в трюме корабля, оригинальные гипсы „Купальщицы“ и „Нимфы Источника“ подверглись воздействию морской воды, кроме того „Нимфа Источника“ оказалась разбитой. Если другие произведения Фальконе, выставлявшиеся в Салонах, повторялись не один раз, то „Нимфа Источника“ никогда не была выполнена ни в мраморе, ни в бронзе.

Фальконе уже в России сам реставрировал этот оригинальный гипс. На поверхности видны многочисленные швы. Традиционная аллегорическая фигура божества реки с урной, из которой льется вода, была превращена рукой талантливого скульптора в чарующий своим изяществом и непосредственностью женский образ.

Приведя в порядок личные дела, 12 сентября 1766 года Фальконе в сопровождении своей юной ученицы Мари Анн Колло тронулся в путь. Ее судьба была тесно связана с жизнью семьи Фальконе. Девочкой она пришла в его мастерскую после смерти своей матери, оставленная отцом, который не интересовался ее жизнью. Фальконе обратил внимание на талантливого ребенка и сначала обучал рисованию, а в дальнейшем начал приобщать к трудному мастерству скульптора. В течение двенадцати лет, во время пребывания в России, она была его помощницей, а затем стала невесткой, выйдя замуж за его сына — живописца Пьера Этьена. В Петербург Пьер Этьен прибыл из Англии, где учился у Рейнольдса. В XVIII веке были известны женщины-живописцы — Виже Лебрен, Анжелика Кауфманн, но женщиной-скульптором Мари Анн Колло во Франции стала первой, проявив незаурядное дарование. В дальнейшем под руководством своего учителя она сделала большие успехи.

Еще будучи в Париже, Колло выполнила скульптурные портреты Дидро и Голицына. Это подтверждается письмом последнего к министру Панину, где говорится о Фальконе и его ученице Мари Анн Колло — прекрасной портретистке, создавшей уже ряд превосходных работ. Голицын сообщал, что пригласил ее в Россию, считая, что „она может быть полезна в нашей стране“, уведомив, что установил ей гонорар. После долгих колебаний

Колло последовала за своим учителем в неведомую для них обоих страну, взяв с собой скульптурные бюсты Дени Дидро и Д. А. Голицына.



11. Пигмалион и Галатей

В Риге путешественников встретил русский офицер, который сопровождал их до Санкт — Петербурга. Екатерина II радушно

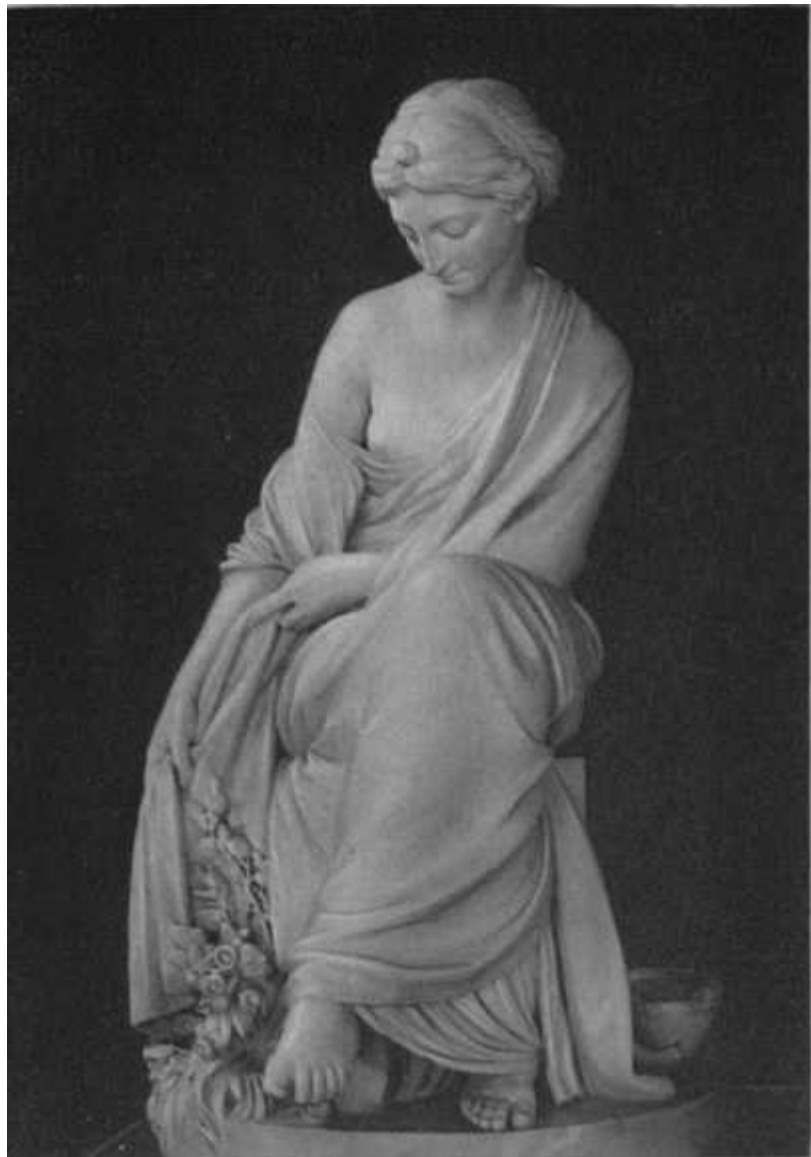
приняла Фальконе не только как известного художника, но и как друга Дидро.

Вскоре Екатерина отбыла в Москву. Произошел обмен письмами, положивший начало длительной переписке между русской императрицей и французским скульптором. Первое время Екатерина, как могло показаться, обращалась к Фальконе с большой простотой: она знала, что памятник Петру I прославит и ее имя. Он отвечал ей без угодливости и лести.

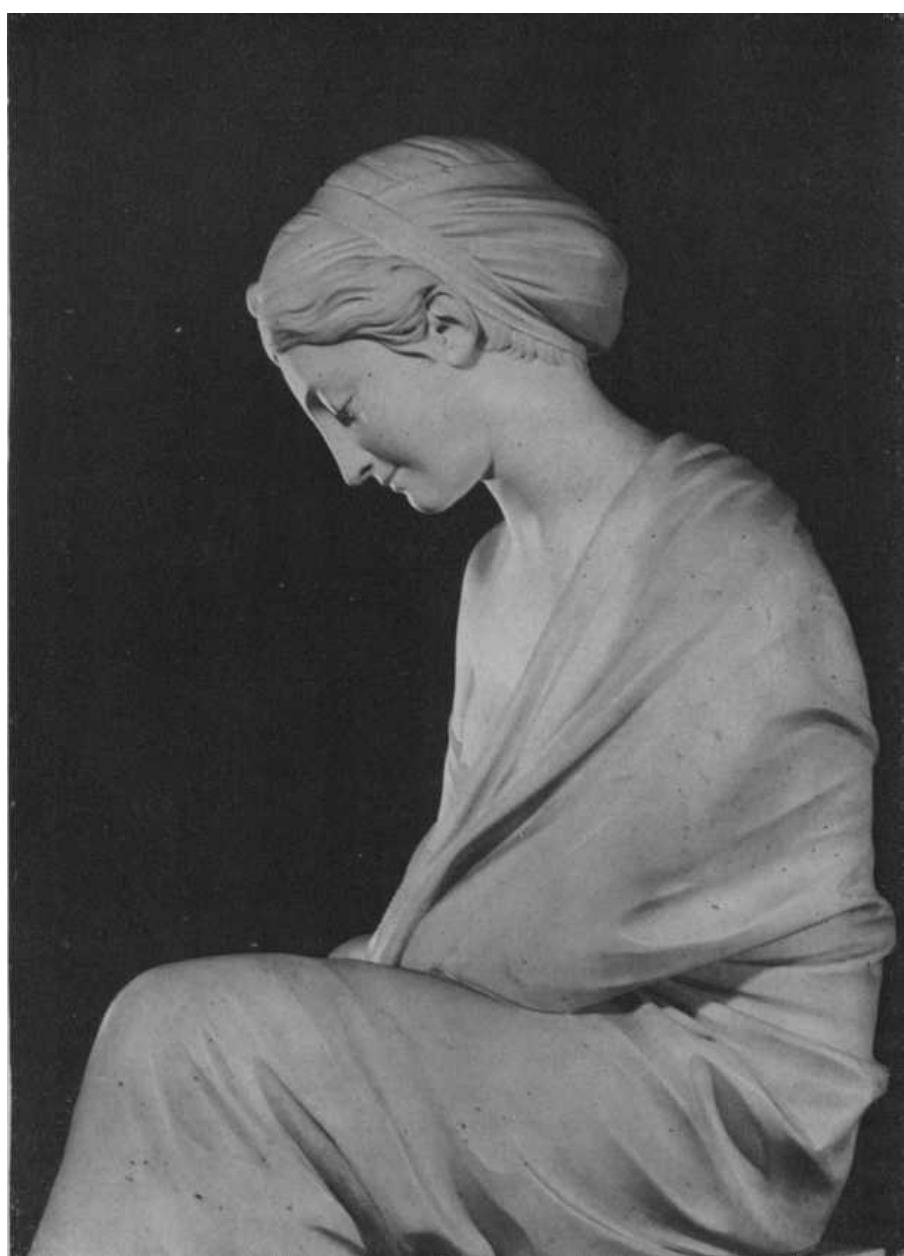
В начале пребывания в России Фальконе казалось, что все обстоятельства складывались удачно. Колло мечтала о работе над портретом императрицы. Но ей предварительно предложили выполнить портреты незаконной дочери Бецкого, известной под именем Анастасии Соколовой, и Григория Орлова, и, лишь когда ее мастерство было признано, предоставили возможность работать над портретом Екатерины II. Она выполнила несколько профильных изображений императрицы, в том числе — в лавровом венке и в шлеме, а кроме того — целую серию портретов-медальонов в мраморе и бронзе.

Но вскоре обстоятельства изменились. И. И. Бецкой, которому было поручено оказывать Фальконе содействие, проникся неприязнью к скульптору, державшему себя независимо, часто доставлял ему всевозможные неприятности и во многом затруднял работу. Причиной тому была самостоятельность образа мыслей Фальконе и его нежелание считаться с чужими указаниями.

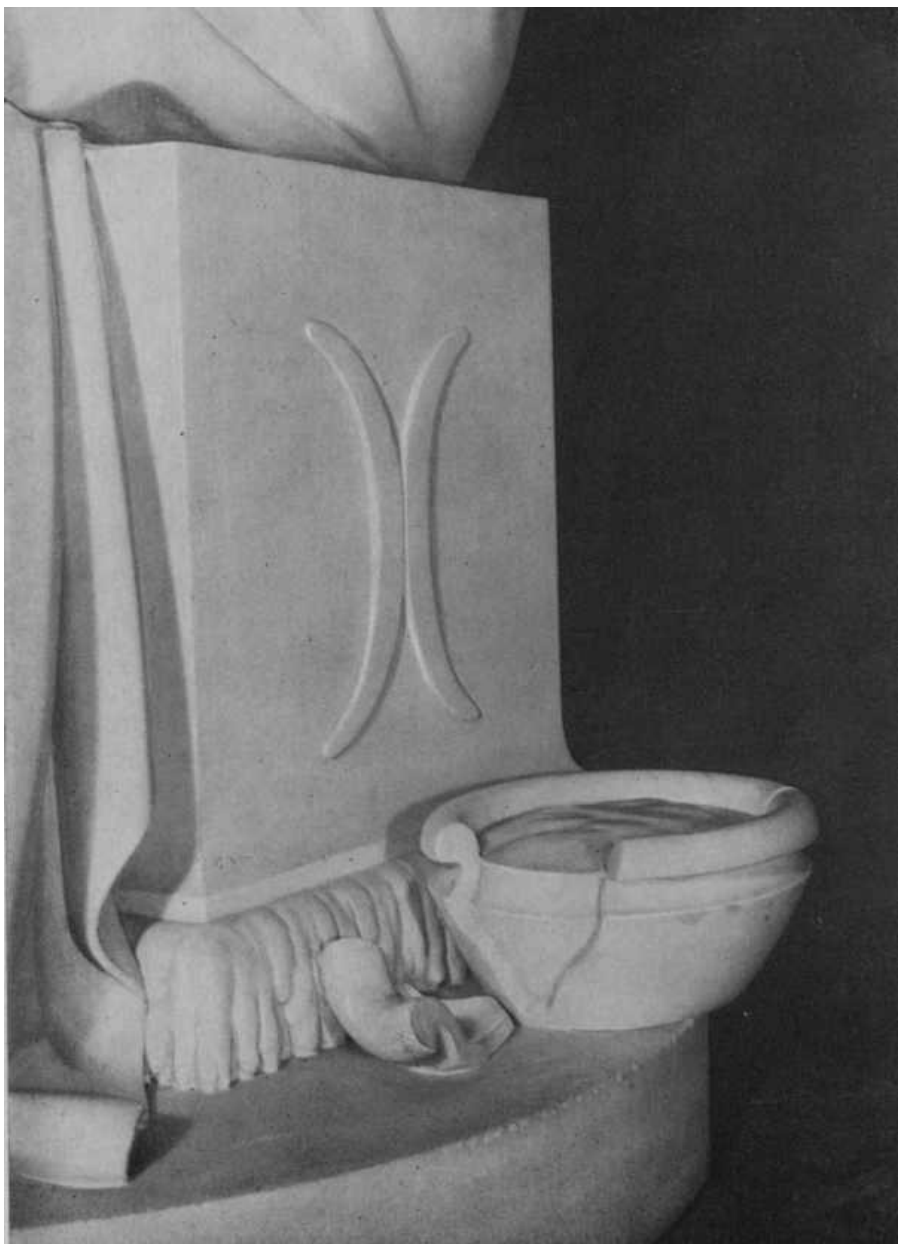
Еще до приезда Фальконе Бецкой представил свой проект памятника Петру I. Он предполагал, что Фальконе будет только простым исполнителем его идей. Это было закономерным явлением в XVIII веке. Большинство монументов выполнялось по „программам“ литераторов, заказчиков, меценатов. Проект Бецкого повторял многие монументы, в том числе конные статуи Людовика XV и Марка Аврелия, изобиловал аллегорическими фигурами, рельефами, изображениями трофеев, надписями и пышным декоративным оформлением. Фальконе решительно отверг этот проект. В статье „Наблюдение над статуей Марка Аврелия“, написанной в Петербурге в 1770 году, он с реалистической точки зрения анализирует это монументальное произведение и делает вывод, что в подобной позе конь не сможет сделать ни одного шага, так как движения всех его ног не соответствуют друг другу.



12. Зима.



13. Зима. Деталь.



14. Зима. Деталь.

Бароном Билинштейном в сенат была также представлена записка, в которой он предлагал на выбор пять мест в городе для установки монумента Петру I: площади перед Зимним дворцом и перед главным фасадом Адмиралтейства, между Зимним дворцом и боковым фасадом Адмиралтейства, на участке между зданиями сената и Адмиралтейства и, наконец, на Васильевском острове перед зданием Двенадцати коллегий. При этом он подробно

разбирал их достоинства и недостатки. В следующей докладной Билинштейна говорилось о том, какое положение нужно придать статуе Петра I. Вариантов было несколько. В одном из них он предлагал поставить памятник на особо подготовленном выступе на Неве так, чтобы монумент возвышался над водой. При этом памятник должен был быть поставлен таким образом, чтобы Петр мог смотреть правым глазом на Адмиралтейство и в сторону всей империи, а левым — на Васильевский остров и завоеванную им Ингерманландию^[12]. Со свойственной ему беспощадной иронией Э. М. Фальконе ответил, что подобное возможно только при косоглазии: „Вы говорите, что он должен смотреть вправо и влево, вперед и назад... Это меня очень затрудняет. Сколько ни думаю, ни напрягаю все силы своего воображения... я никак не могу себе представить, как может статуя смотреть сразу во все стороны, не двигая ни головой, ни глазами... Величайшие скульпторы древности никогда не достигали такого совершенства и голова прекрасного Юпитера Фидия... только болванка для парика по сравнению с проектируемой Вами... Вы как будто думаете, милостивый государь... что скульптор лишен способности мыслить и что руки его могут действовать только с помощью чужой головы, а не собственной. Так узнайте, что художник является творцом своего произведения... Давайте ему советы, он их выслушивает потому, что в самой умной голове всегда достаточно места, чтобы поместить заблуждение. Но если Вы выступаете как официальный раздатчик идей, то Вы будете только смешны". Ответ Фальконе еще больше обострил взаимоотношения с Бецким, одоббившим проект Билинштейна. На все предложения о памятнике Петру I Фальконе отвечал только одно: „Моему герою достаточно его самого, он сам свой сюжет и атрибут"^[13].

По эскизу конного памятника Петру I, сделанному в Париже в 1766 году, Фальконе, прибыв в Россию, приступает к созданию модели. Он погружается в подготовительную работу, тщательно изучает весь исторический материал, связанный с жизнью и деятельностью Петра I, а также его прижизненные скульптурные портреты, созданные Карло Растрелли, — бронзовый бюст и гипсовую маску. Это давало возможность лучше понять индивидуальное своеобразие личности Петра I.

Еще задолго до того как скульптор приступил к работе над памятником, у него уже сложился законченный целостный образ Петра I.

Хотя известно, что голова Петра была исполнена М. А. Колло, но сила выразительности образа, динамичность, несомненно, выдают руку истинного монументалиста Фальконе, как и

полагают многие искусствоведы.

Работая над монументом, скульптор в то же время не забывал привезенную им из Парижа начатую статую „Зима". Создание этой статуи как бы завершило важный этап в творчестве мастера, лишь теперь решившегося приступить к осуществлению главного дела своей жизни — к созданию памятника Петру I. Через пять лет после приезда в Россию, в 1771 году, „Зима" была закончена. Сидящая фигура молодой женщины олицетворяет зиму, заботливо прикрывающую снежным покровом хрупкие цветы. Ее пьедестал — куб, с него свисают сосульки, по сторонам — знаки Зодиака, указывающие зимние месяцы. На подножии— чаша, расколовшаяся от замерзшей в ней воды, и отвалившийся от нее черепок. От всего облика „Зимы" веет холодом, спокойствием. Строгая простота композиции, четкий замкнутый контур фигуры, плавно лежащие складки одежды, тщательная реалистическая трактовка деталей показывают, как тонко скульптор сочетал классические традиции с верностью натуре. По ясности выражения мысли, законченности пластической формы современники считали эту статую шедевром. Сам Фальконе говорил с ней до создания памятника Петру I: „... Это может быть самая лучшая вещь, какую я мог сделать, и я смею думать, что она хороша..."^[14]



15. П. Э. Фальконе. Портрет М. А. Колло.

Екатерина II не очень спешила посмотреть законченное произведение, несмотря на неоднократные напоминания скульптора. „Я обещаю Вам после своего возвращения большое восхищение перед Вашей статуей Зимы, которая, как говорят, чудесна"^[15], — пишет она ему в 1767 году, но весной 1770 года обещание еще не было выполнено. Лишь через пять лет Екатерина осмотрела статую, которую поместили сначала в Зимнем саду вместе с „Амуром", затем перенесли в одну из его галерей. В настоящее время она украшает залы французского искусства. На этой же выставке хранится скульптурный портрет самого

создателя „Зимы“, исполненный его талантливой ученицей Мари Анн Колло. Это ее самое лучшее произведение.

В начале 1768 года скульптор приступил к работе над моделью памятника Петру I в величину будущей статуи. Предварительно он долго и детально изучал движение коня с всадником. Для этого был насыпан холм земли, по форме соответствующий пьедесталу. Чтобы выбрать нужное движение, Фальконе просил позировавшего ему генерала Мелиссино, ростом и телосложением похожего на Петра I, сотни раз брать галопом крутизну, мгновенно поднимать коня на дыбы у обрывистого края. Изучая анатомическое строение лошади, скульптор много рисовал, затем лепил, пока не почувствовал уверенности в том, что овладел формой. В 1770 году работа над большой гипсовой моделью была завершена. „Наконец-то полотно снято, я нахожусь в полной власти публики, моя мастерская всегда переполнена“^[16], — пишет он Екатерине II 28 мая 1772 года. Многие критиковали памятник резко и порой недоброжелательно. Такое отношение обижало и раздражало скульптора, ранило его самолюбие, что видно из его писем. „Смейтесь над глупцами и идите своей дорогой“, — отвечала ему императрица.

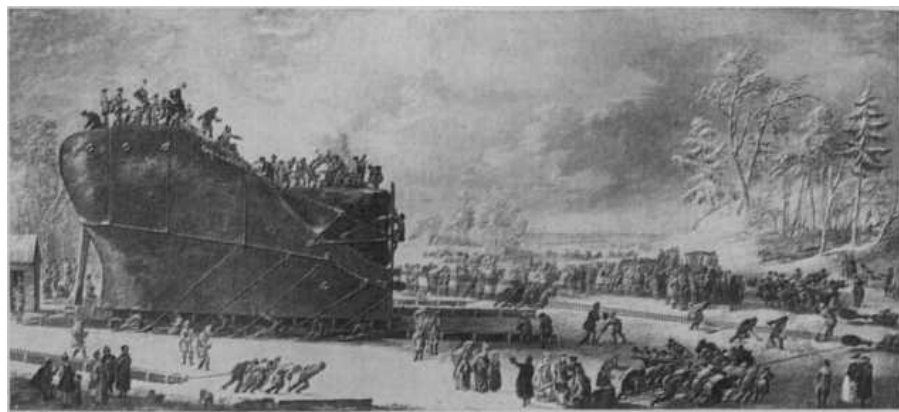
Некоторые французские собратья Фальконе были самыми жестокими критиками. Дени Дидро, утешая его, писал из Парижа в 1767 году: „Они подохнут от бешенства, все эти завистливые мелкие талантишки, которые обрекли Вас здесь на создание изящной скульптуры, на мадригалы, на идеи изысканные и утонченные. Прошу тебя, друг мой, убей их, чтоб я имел удовольствие видеть их поверженными и растоптанными под копытами твоего коня“.

При всех затруднениях Фальконе обращался к Екатерине, но в конце 1770 года ее письма стали сухими и короткими: „Заклучите перемирие с вашими врагами, как я с султаном“^[17], — советовала она.

В ожидании отливки статуи Фальконе взялся за подготовку постамента. Отказавшись от общепринятой геометрической формы, он задумал его в виде гранитной скалы, составленной из отдельных каменных глыб, хорошо скрепленных, но, следуя совету военного инженера Карбюри Ласкари, решил высечь ее из монолита. На розыски необходимого камня был послан „мастер каменных дел“ Академии художеств Андрей Пелюгин, но случайно, недалеко от Петербурга, в местности Лахта, крестьянин Семен Вишняков обнаружил подходящую скалу. Это был так называемый „Гром — камень“ (илл. 16), получивший такое наименование из-за ударившей в него молнии. Жители

близлежащих сел связывали его с именем Петра I, по преданию, обозревавшего отсюда местность еще до основания Петербурга. Доставка этой стотысячепудовой глыбы на Сенатскую площадь была сопряжена с большими трудностями (илл. 17). Способ перевозки был разработан Карбюри Ласкари. Екатерина II, увлеченная оригинальностью и масштабами этого проекта, приказала немедленно приступить к его выполнению. В организации работ принимали участие поручик Иван Шпековский и не имевший ранга Иван Хозяинов. Вся тяжесть перевозки монолита легла на плечи сотен крепостных крестьян. Нужно было поднять его из болота на выровненную и подготовленную дорогу. Под скалу были подведены специально сделанные деревянные желоба, обитые железом, по которым на медных шарах она и продвигалась, притягиваемая при помощи воротов канатами. Каждый из четырнадцати воротов приводили в движение тридцать два человека. Они работали по сигналу барабанов, „дробь" на которых отбивали барабанщики на вершине скалы. Офицер снизу руководил ими.

Потребовалось шесть недель, чтобы перетащить камень к заливу. Для ускорения всех работ прямо на скале была устроена кузница с огромной наковальней. Шесть кузнецов непрерывно исправляли необходимые для передвижения инструменты, изготавливали новые части для замены сломанных.



16. Л. Бларамберг. Перевозка „Гром — камня".

Одновременно сорок каменотесов обсекали скалу, придавая ей задуманную Фальконе форму. Многие петербуржцы приезжали смотреть, как движется „Гром — камень". Прибыла в Лахту со своей свитой и Екатерина II. Доставка камня, предварительная его обработка, погрузка на плот, закрепленный между двумя кораблями, и установка на месте заняли много времени: работы

продолжались с 1768 по 1770 год. В память этого события была выбита медаль с надписью: „Дерзновению подобно“.

Монолит был обработан до нужных размеров и на нем сделана надпись. Первые два текста были предложены Дидро: „Петру Первому посвятила памятник Екатерина И“, „Воскресшая доблесть привела с колоссальными усилиями эту скалу и бросила ее под ноги героя“. Фальконе предложил более простой текст: „Петру Первому воздвигла Екатерина II“. Слово „воздвигла“ было изъято, остался лаконичный текст, из четырех слов, который и помещен на постаменте. Со стороны Адмиралтейства надпись дана по — русски:

ПЕТРУ перьвому
ЕКАТЕРИНА вторая
лета 1782

со стороны сената — по — латыни:

PETRO primo
CATHARINA secunda
MDCCLXXXII

Приближалось время отливки монумента. Долгое вынужденное ожидание приезда литейщика Эрсмана из Франции, отказ его от работы в связи с высокими требованиями заставили Фальконе согласиться с предложением Бецкого, которого он долго не принимал, и самому взяться за отливку. Готовясь к ней, скульптор тщательно изучил техническую литературу, присланную Дидро. Он не был новичком в этом деле, освоив его еще в мастерской своего учителя Лемуана в Париже, и тем не менее сделал пробные отливки „Амура“ и „Мальчика, вынимающего занозу“. С 1773 года в отливке и установке памятника принимает участие архитектор Ю. М. Фельтен.



17. Л. Бларамберг. Выгрузка „Гром — камня" на Сенатской площади.

С двумя помощниками — рабочим Помелем, приехавшим вместе с Эрсманом и оставшимся в России, и Кайловым, русским артиллерийским литейщиком, — Фальконе в 1775 году приступил к работе. Стремясь обеспечить равновесие и устойчивость бронзового коня, вставшего на дыбы, он сделал точный расчет и, определив необходимое положение центра тяжести, увеличил толщину бронзы (а следовательно и вес) задних ног и хвоста коня. Это дало возможность обойтись без каких-либо подпорок.

В это время Дидро писал Фальконе из Парижа: „Я надеюсь, что ваш конь будет крепко стоять на своих двух ногах, но я знаю здесь немало людей, которые не пожалели бы 20 луидоров, чтобы он сломался при установке. Они не проявили бы отчаяния, если бы Вы попали под него".

Фальконе же ответил на это виртуозной отливкой памятника. Но, к несчастью, по небрежности Помеля, в мастерской возник пожар от разлившегося металла, уничтожившего верхнюю часть модели. Благодаря присутствию духа и выдержке Кайлова,

с опасностью для жизни продолжавшего регулировку литья, нижняя часть статуи была отлита удачно. Фальконе отметил мужественное поведение Кайлова и настаивал только на доделке верхней части статуи, не выполненной из-за повреждения формы, отказавшись от предложения Бецкого отливать ее вновь всю целиком.

С неиссякаемой энергией Фальконе трудился над изготовлением утраченной формы. 1 ноября 1777 года была безупречно отлита недостающая часть памятника. Вместе с опытным чеканщиком Сандозом, работавшим до этого над курантами в Петропавловской крепости, скульптор сам чеканил и отделывал бронзу. В 1778 году в своем последнем письме к

Екатерине II Фальконе докладывал об окончании работ. Здесь же он опровергал слухи о недостаточной устойчивости коня. На это письмо императрица уже не ответила — она успела охладеть к художнику, который больше ей не был нужен. Прежнее покровительственное отношение сменилось безразличием и даже недоброжелательностью. Не дождавшись установки памятника, в сентябре 1778 года Фальконе покинул Санкт — Петербург.

В июле 1782 года под руководством скульптора Ф. Г. Гордеева была закончена установка конной статуи Петра I на постаменте и доделаны согласно авторской модели голова и хвост змеи, извивающейся под копытами коня. „Некоторые полагают, что змею следует убрать. Они не знают, что без этого эпизода статуя была бы весьма ненадежна. Змея имеет значение тем большее, потому что она усиливает смысл произведения”^[18], — писал Фальконе.

Торжественное открытие монумента, приуроченное к двадцатилетию царствования Екатерины II, состоялось 7 августа этого же года. Вся площадь, помосты, вал Адмиралтейства, окна и даже крыши ближайших домов были заполнены народом. Екатерина смотрела с балкона сената^[19]. Вокруг памятника выстроились войска, на Неве стояли военные суда. По сигналу были сброшены полотняные завесы. В центре обширной площади, над притихшей толпой поднялся „Гигант на бронзовом коне” (илл. 18). Ружейная и артиллерийская стрельба, ликующие крики слились в сплошной гул. Торжество завершилось парадом. На открытии не было только самого создателя этого памятника.



18. Памятник Петру I.

По смелости композиционного и технического решения, строгости и лаконизму форм это было одно из лучших, созданных до этого времени, произведений монументального искусства. Фальконе нарушил установившиеся традиции конных памятников XVIII века со спокойно сидящими фигурами королей, полководцев, победителей в римских панцирях или пышных одеждах, окруженных многочисленными аллегорическими фигурами.

История России, личность Петра I подсказали Фальконе новое монументальное решение. Скульптор правильно оценил его значение для России. Образ Петра у Фальконе — это образ монарха— мудрого политика и самодержавного деспота, человека, обладающего могучей волей, законодателя, совершающего великие преобразования, преодолевающего косность и невежество в стране, направляющего ее к прогрессу.



19. Памятник Петру I. Деталь.

Совершенно новая трактовка образа Петра I произвела необычайное впечатление на современников, вызвала ожесточенные споры. С предельной простотой скульптор стремился выразить свою идею: „Я ограничусь только статуей героя, которого не рассматриваю ни как полководца, ни как победителя. Надо показать людям более прекрасный образ законодателя, благодетеля своей страны, он простирает свою десницу над объезжаемой им страной... он поднимается на верх скалы, служащей пьедесталом, — это эмблема побежденных трудностей"[20].

Не в римский панцирь, не в греческую одежду, не в русский кафтан одел Фальконе Петра I. На нем, по словам скульптора,

„одеяние всех народов... одеяние всех времен, словом, одеяние героическое"[21]. Оно сочетает в себе элементы античной и русской народной одежды. Широкая рубаша плотно облегает грудь и руки, а ткань, подобно плащу, ниспадает складками по спине, драпирует плечи. Вместо седла на коня наброшена медвежья шкура.

На краю скалы, вздымающейся подобно высокому гребню волны, взвился на дыбы конь, поднятый могучей рукой Петра I. Совершенно необычная форма постамента органически входит в общую композицию памятника, подчеркивая и усиливая его динамичность.

Вся глубина и богатство памятника раскрываются последовательно, по мере обхода его с разных сторон. Каждый аспект выявляет новые художественные достоинства произведения. Величие всадника подчеркивается властным, спокойным, умиротворяющим жестом протянутой правой руки — если смотреть с одной стороны, с другой — она не видна, зато приковывает внимание взлетевший на скалу и поднявшийся на дыбы конь, сдерживаемый энергичным движением левой руки Петра. Движение ощущается особенно сильно, если мы встанем перед памятником: кажется, еще мгновение — и конь обрушится, и все будет растоптано на его пути. Величественный, монументальный памятник прекрасно сочетается с архитектурой, организует окружающее пространство, став центром одного из красивейших ансамблей города. Его силуэт четко вырисовывается со всех сторон. Уже в „Размышлениях о скульптуре" Фальконе писал, что скульптура должна выделяться на фоне неба, деревьев или архитектуры с полной ясностью с самой дальней точки, откуда ее можно разглядеть. Широко и умело расположенные свет и тени содействуют созданию основных форм и общего впечатления. Для колоссальных произведений скульпторы должны делать свои модели на месте, где должна стоять статуя. Этим они обеспечивают правильность освещения и цельность впечатления всего произведения на площади.



20. М. А. Колло. Голова Петра I.

Касаясь другого важного вопроса постановки круглой скульптуры на открытом воздухе, он говорил, что скульптор в противовес живописи редко имеет возможность изменить или исправить свою работу позднейшими корректурами. Точность в деталях для него поэтому необходима. Если он хорошо скомпоновал и выполнил свое произведение с одной стороны, то он сделал только одну часть своей работы, потому что его произведение имеет столько сторон, сколько точек зрения имеется в окружающем его пространстве.

Широкий диапазон скульптора — мыслителя, его способность к художественному обобщению, подчиненному большому идейному замыслу, помогли Фальконе по — новому раскрыть могучий образ Петра I. В монументальном произведении он

сохранил реалистическую форму и живую силу выразительности. В памятнике Петру I мощное барочное движение находится в органическом единстве с глубокой жизненной правдой и строгой простотой классического искусства.

Двенадцать лет, проведенных Фальконе в России, протекли в напряженной работе. Сложные взаимоотношения с окружающими, незнакомый язык заставляли скульптора держаться замкнуто, в стороне, мало общаться с людьми. Придворные интриги, зависть и недоброжелательное отношение Бецкого затрудняли жизнь. В то же время находчивость и изобретательность всех тех, кто проводил подготовительные работы, способствовали установке памятника. Условия, созданные Фальконе в России, дали ему возможность раскрыть в полной мере свой огромный талант и создать произведение, которое стало ярким выражением мощного подъема русской национальной культуры.



21. Р. Корбен. Медаль в память 250-летия со дня рождения Э. М. Фальконе.

В течение двух веков, вплоть до наших дней, памятник, воспетый многими поэтами, писателями, вдохновляющий художников, органически входит в архитектурный облик города. Его ярко охарактеризовал Александр Сергеевич Пушкин в поэме, Медный всадник":

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

О мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздай железной
Россию поднял на дыбы?

После отъезда из России Фальконе уже не работал как скульптор. Два года он провел в Гааге, в гостеприимной семье своего друга, тонкого знатока искусства, Д. А. Голицына. Здесь «подготовил к печати свои литературные труды, которые вышли в 1781 году в Швейцарии.

В 1780 году Фальконе покидает Голландию и возвращается в Париж, где его радушно встречают друзья. Академия художеств присуждает ему звание адъюнкт — ректора.

Через три года Фальконе, наконец, собрался совершить путешествие по Италии, о котором мечтал всю жизнь, но отъезд не состоялся. Скульптора разбил паралич. Болезнь приковала его к постели, и во. семь лет заботливо ухаживала за ним Мари Анн Колло. В 1791 году жизнь замечательного художника оборвалась.

Острые социальные противоречия во Франции в XVIII веке, нашедшие отражение в борьбе художественных течений, несомненно, оказали влияние на формирование таланта Фальконе. Во всех своих произведениях, то насыщенных драматической напряженностью чувств, то нежных и лирических или лукавококетливых, то строгих и спокойных, скульптор неизменно оставался верен реалистическим тенденциям — основе его творчества.

В 1966 году в Ленинграде в Государственном Эрмитаже, в день 250-летия со дня рождения Фальконе состоялась научная конференция, посвященная этой памятной дате. В ней принимали участие и представители Франции. Среди них был скульптор Раймонд Корбен.

Взяв за основу находящийся в Эрмитаже мраморный бюст Фальконе работы Мари Анн Колло, он исполнил в 1969 году медаль в память 250-летия со дня рождения Фальконе. На одной стороне он очень живо изобразил скульптора в профиль. На обороте медали — памятник Петру I. Медаль скульптор прислал в дар Эрмитажу.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На титуле: М. А. Колло. Фальконе. Мрамор. 1768. Эрмитаж.

- 1, 2. Милон Кротонский. Оригинальный гипс. 1744. Эрмитаж.
3. Франция, обнимающая бюст Людовика XV. Мрамор. 1779. Лувр.
4. Мугика. Мрамор. 1752. Лувр.
5. Амур. Мрамор. 1757. Эрмитаж
6. Психея. Бисквит. 1758. Эрмитаж.
7. Амур. Бисквит. 1758. Эрмитаж.
8. Купальщица. Гипс. 1757. Эрмитаж.
9. Флора. Мрамор. 1750–1760. Эрмитаж.
10. Нежная грусть. Мрамор. 1763. Эрмитаж.
11. Пигмалион и Галатей. Мрамор. 1763. Лувр.
- 12, 13, 14. Зима. Мрамор. 1771. Эрмитаж.
15. П. Э. Фальконе. Портрет М. А. Колло. Масло, холст. 1773. Нанси.
16. Л. Блара́мберг. Перевозка. Гром — камня". Бумага, гуашь. 1777. Эрмитаж.
17. Л. Блара́мберг. Выгрузка. Гром — камня" на Сенатской площади. Бумага, гуашь. 1777. Эрмитаж.
- 18, 19. Памятник Петру I. Бронза, гранит. 1778. Ленинград.
20. М. А. Колло. Голова Петра I. Гипс. Гос. Русский музей.
21. Р. Корбен. Медаль в память 250–летия со дня рождения Э. М. Фальконе. Бронза, позолота. 1969. Эрмитаж.

Примечания

Мастера искусства об искусстве, т. II. М. —Л., 1936, стр. 134, 135.

Сочинения Этьена Фальконе, т. I. Лозанна, 1781, стр. 314 (на франц. яз.).

Там же, стр. 317.

Мастера искусства об искусстве, т. III. М., 1967, стр. 353.

Д. Дидро. Салоны. Оксфорд, 1960, стр. 214 (на франц. яз.).

П. — Ш. Левек Введение к изданию сочинений Фальконе.
Париж, 1808, стр. 5 (на франц. яз.).

Оригинальный гипс находится в Эрмитаже.

Сочинения Этьена Фальконе, т. И. Лозанна, 1781, стр. 158 (на франц. яз.).

Статуя Амура (илл. 5), заказанная Строгановым, находится в Эрмитаже.

Оригинальный гипс находится в Эрмитаже.

См. в Эрмитаже бисквит 1763 г. Экземпляр, исполненный в мраморе, находится в Лувре.

В нее входили области в районе Балтийского моря, принадлежавшие прежде России и завоеванные вновь Петром I.

Сочинения Этьена Фальконе, т. I..., стр. 60–64.

Из письма Фальконе к директору „Королевских строений“ маркизу Мариньи от 4 июня 1765 г. Л. Ре о. Этьен Морис Фальконе, т. II. Париж, 1922, стр. 319 (на франц. яз.).

Сборник императорского Русского исторического общества.
СПб., 1876, стр. 31, письмо № 17.

Там же, стр. 110, письмо № 82.

Сборник императорского Русского исторического общества,
стр. 162.

Сборник императорского Русского исторического общества,
стр. 78.

Здание не существует. Новое здание сената и синода на этом месте построено архитектором Росси в 1829–1834 гг.

Л. Рео. Ук. соч., стр. 357, 358.

Сочинения Этьена Фальконе, т. II..., стр. 191.